

## **Déconstruire le temps dans un bain de racines parfumées<sup>1</sup>**

Emmanuelle Chérel

Conférence pour les journées scientifiques Dak'art 2018,  
publiée dans le catalogue de la biennale de Dakar 2018.



Depuis plus de trente ans, dans le champ de l'art contemporain, un intérêt renouvelé pour l'Histoire s'est manifesté. Ce processus s'inscrit dans la refondation des savoirs et la rupture épistémologique initiées par les critiques des récits de la modernité.

La question de l'archive, quant à elle, a été largement étudiée depuis plus de quinze ans (à l'instar des analyses d'Hal Foster, 2004). A partir des années 1980, l'archive, point de mire de nombreux discours relatifs aux humanités, est de plus en plus appréhendée comme matériau artistique pour des installations, films, performances. Son usage devient parfois une « tactique critique » interrogeant le statut de document et ses implications dans un ensemble complexe de relations, de récits et de conflits. En effet, des pratiques artistiques soulignent le fait que l'interprétation, la remémoration et la traduction sont centrales au document. Elles questionnent son caractère de témoignage, sa dimension de preuve, de véracité<sup>2</sup>, en remettant en question son autorité (pour Jacques Derrida, le mot « archive » vient du grec ancien, *arkhe*, signifiant « à l'origine »; mais aussi d'*arkheion*, signifiant « la maison où le magistrat fait la loi, détient les documents officiels, et qui a le pouvoir d'interprétation<sup>3</sup> »). Elles interrogent l'idée d'une documentation incontestable du réel, et ce malgré la valeur indicielle et factuelle de l'archive.

Faire parler l'archive a donc ouvert des possibilités inédites d'expérimentation sur le savoir historique, au moyen de son appropriation, en générant des interruptions stratégiques des récits dominants, en exposant leurs apories et leurs contradictions, mais aussi en donnant place à des mémoires culturelles (Jan Assmann, 1997) qui ne façonnent pas seulement les idées relatives au passé, mais l'identité d'une société. Autrement dit, ces œuvres se déploient sur l'idée que « la vérité de l'histoire n'est pas celle d'un passé qu'on découvre mais celle d'une histoire au passé qu'on élucide depuis notre présent<sup>4</sup> ». Inséparable du point de vue qui l'énonce, la vérité, qui n'est pas une valeur abstraite et éternelle, est une fonction d'interprétation, un processus qui implique une expérience de ce que nous sommes, laquelle engage « une transformation du

<sup>1</sup> Je souhaite par cette citation rendre hommage à Issa Samb et à son magnifique texte « Déconstruire le temps » republié dans *Word ! Word ? Word ! Issa Samb and the Undecipherable Form*, Berlin, Sternberg Press, OCA, 2013, p. 240-278.

<sup>2</sup> Pour éviter les pièges de la dichotomie ontologique factualité/fiction, voir William James, « Conception pragmatiste de la vérité », *Le pragmatisme : Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*, (1907), Paris, Champs classique, 2011, p. 226.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1994, p. 11.

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Seuil, (1975), 2002, p. 84.

*rapport que nous avons à nous même et au monde* », une expérience critique en somme. Ainsi, pour beaucoup de ces pratiques qui manipulent les archives, il s'agit de construire le réel, de le fabriquer et non de le reproduire, c'est à dire de prendre acte qu'il n'est pas visible mais doit être rendu visible, qu'il n'est pas immédiatement signifiant mais à signifier. Et, dans cette optique, les archives citées, activées et vivantes, créent le présent, mais permettent également de penser le futur.

Si on regarde en Europe et particulièrement en France, par exemple, la relecture de l'histoire coloniale permettant la compréhension du présent postcolonial, s'est particulièrement heurtée à une aphasie (Ann Laura Stoler, 2010), voire à une mélancolie impériale (Paul Gilroy, 1993) suscitant des réticences vis à vis des approches postcoloniales, subalternes et décoloniales. Toutefois, dans les années 2000, ces questions apparaissent au sein du champ de l'art (certes timidement), notamment par le truchement de quelques œuvres qui cherchent, tout à la fois, à rompre la construction d'une fiction nationale oubliant des pans entiers de son histoire - comme de ses réalités actuelles - et à participer à une critique de l'identité et des politiques de la représentation. En intégrant des réalités complexes et douloureuses, héritées du passé colonial, les premières œuvres de Zineb Sedira et encore celles de Mathieu Kleyebe Abonnenc (tout comme son film récent *The Night Readers* (2018) sur l'histoire du Suriname élaboré à partir d'archives télévisuelles de RFO Guyane) reconstruisent la mémoire collective et viennent contrarier l'image d'une Nation qui s'est affirmée comme défendant des valeurs universelles, fondée sur l'égalité des droits et marquée par son indivisibilité. Chacune à leur manière, ces propositions plongent dans les eaux troubles de la représentation, identifient les non dits voire les spectres, rouvrent le temps, font monter les impensés, arborent des circulations transculturelles et les enchevêtrements, inventent des images rémanentes et développent une nouvelle visualité de l'histoire. Penser une histoire (de la France) en « relation » (Edouard Glissant) signifie adopter une optique inscrite dans l'héritage d'Aimé Césaire que défendit la conception d'un universel concret, riche de tout le particulier, approfondissement et coexistence de tous les particuliers. Et provincialiser la France<sup>5</sup> signifie identifier ce qu'elle fut et la manière dont elle a représenté son histoire, avec ses paradigmes, ses mythes, ses stratégies et pratiques répressives dans la structure même de ses formes narratives, leurs implications avec l'histoire coloniale et leurs conséquences sur les récits de la citoyenneté. Il s'agit aussi de participer à une reconfiguration esthétique et intellectuelle qui repose sur la conviction que l'art ne se contente pas de recoller le passé, mais peut ouvrir la voie à l'analyse des mentalités et des processus historiques.

La place de l'archive dans le champ de l'art en Afrique semble être moins étudiée : on peut toutefois citer quelques ouvrages tel *Refiguring the Archive*, suite de séminaires tenus à Johannesburg en 1998, étudiant des « *pratiques créatives capables de construire des histoires alternatives* » et cherchant à « *décanoniser les corpus* ». Pourtant remixer, performer les archives est devenue une pratique courante (voir par exemple les travaux d'Amina Menia, Sammy Baloji, Sam Hopkins et Simon Rittmeier, Dilomprizulike, Kiluanji Kia Henda, Emma Wolukau Wanambwa, Mamadou Kouma Gueye,...). Faut-il dès lors affirmer que ce nouveau paradigme de l'engagement des artistes africains révèle qu'ils seraient aujourd'hui plus occupés à produire un savoir sur le passé qu'à proclamer des mots d'ordre révolutionnaires ou politiquement subversifs<sup>6</sup> (une remarque qui pourrait aussi s'appliquer aux artistes européens ?) ? En tous les cas, s'il est vrai que le statut des archives est parfois problématique (peu valorisées par les institutions publiques de recherche, elles sont souvent mal conservées, disparaissent ou sont privatisées comme le montre *Le jour d'après* (2015) de Maryam Jafri qui expose le fait que les images des indépendances aient été achetées par la banque d'images Getty, ce qui n'est sans conséquence sur les images elles mêmes et sur leur interprétation), le recours aux mémoires populaires et aux récits oraux est courant (notamment dans le champ de la musique, tel le rappeur togolais Elom 20ce qui travaille à partir des documents historiographiques sur lesquels paraissent les figures du panafricanisme et de documents relevant des cultures orales et de savoirs traditionnels qu'il entreprend de recueillir lui même). Ainsi donc, l'archive est, bel et bien, explorée comme manière potentielle de faire jouer les innombrables objets et histoires du continent. Archives manquantes, archives des obscurs, images ensevelies, objets dormants, il s'agit d'excaver des archives cachées ou en hibernation, de les réexaminer, de révéler l'ordre historique auquel elles font écho. Il s'agit aussi de poser la

<sup>5</sup> Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Amsterdam, 2009.

<sup>6</sup> Maëline Le Lay, « Performer l'archive pour réécrire l'histoire », Maëline Le Lay, Dominique Malaquais, Nadine Siegert (sous la dir.), *Archive (re)mix - vues d'Afrique* », Rennes, PUR, 2016, p. 118.

question de la violence et du trauma (esclavage, colonisation, décolonisation, indépendances, exploitation capitaliste, processus néocoloniaux actuels, etc), de tenter de les panser (faire soin implique parfois de passer par le corps), d'établir de nouvelles connexions par le détournement, de faire surgir de nouvelles significations, d'esquisser d'autres histoires dont certaines peuvent s'avérer dérangeantes pour l'ordre établi, ou encore de mettre en scène des futurs alternatifs. Dans ces recombinaisons, les archives qui interfèrent les unes avec les autres instaurent des ordres temporaires et des configurations inédites; une forme d'instabilité produisant de la connaissance.

Toutefois, si la transformation de l'archivistique est bien le départ et la condition d'une histoire inédite du présent voir du futur, le propos se complexifie si l'on considère qu'il existe des ordres de temps variant avec les lieux, et que pour comprendre l'usage de l'archive dans l'art contemporain en Afrique, il est nécessaire d'appréhender la question du temps sous l'angle de sa diversité en prenant compte «des régimes d'historicité<sup>7</sup>» des sociétés africaines. Actuellement, alors qu'une grande partie du monde est soumise au présentisme<sup>8</sup>, le continent africain est davantage soumis à des représentations contradictoires. L'Afrique a connu une expropriation temporelle, à travers une *allochronie ethnographique* (Johanes Fabian) développée par la colonisation européenne<sup>9</sup>. Ainsi, encore régulièrement, elle est présentée comme sans histoire et essentialisée – et le discours du Président de la République française, Nicolas Sarkozy, à l'université de Dakar (2007) fut une manière comme l'écrit Souleymane Bachir Diagne de recycler des « vieilles lunes ethnologiques » qui n'étaient pas vraiment en discordance dans le climat général de ce qui a été appelé afropessimisme, un discours qui décline sur différents modes cette idée désespérée et désespérante que « *le problème de l'Afrique, ultime, c'est l'Afrique elle-même*<sup>10</sup> ». La violence symbolique de cette déhistoricisation (faut-il penser que les décisions du président français Emmanuel Macron sur la restitution des patrimoines africains marquent une véritable rupture ?) cache les ressacs du continent et masque les temporalités multiples de l'Afrique contemporaine. Cette vision est tantôt remplacée par certaines euphories contemporaines toutes aussi violentes : le futur serait désormais africain et le continent, abordé comme l'eldorado du capitalisme libéral mondial, encore plus disponible à un « développement » économique calqué sur les visions occidentales et chinoises. Une vision servant pourtant les profits d'une minorité et qui n'appréhende pas les difficiles challenges économiques, politiques et démographiques à venir particulièrement bien analysés par l'économiste N'Dongo Samba Sylla. Afin d'échapper à ces deux illusions, l'écriture de l'histoire en Afrique, et surtout celle du futur, nécessite selon certains intellectuels (Valentin Y. Mudimbé, FKwasi Wiredu, Ngugi Wa Thiong'o, Felwine Sarr,...) que les sociétés africaines produisent leurs propres métaphores de l'avenir, refusent la domination de l'épistème moderne occidentale et affirment une perspective différente de la vie sociale. « *L'afrocontemporanéité est ce temps présent, ce continuum psychologique du vécu des Africains, incorporant son passé et gros de son futur qu'il s'agit de penser afin d'en saisir toutes les significations. L'élaboration de nouvelles théories sociales et politiques qui reflètent les dynamiques en cours des sociétés africaines est nécessaire*<sup>11</sup> ». Dès lors, dans le but d'accepter une co-temporalité aux continents africain et européen (comme aux mondes latino américain et asiatique), il faut désapprendre à penser l'histoire comme processus de développement. Pour le dire avec Dipesh Chakrabarty, « *apprendre à penser le présent, le maintenant où nous habitons au moment même où nous parlons, comme irréductiblement non un. C'est au sens radical où il n'est jamais une totalité que le « maintenant » est « constamment » fragmentaire et non un. Pour celui ci, le futur n'est pas un futur historique ni même une histoire utopique, il est l'infini du maintenant. L'actuel - quant à lui - n'est pas une préfiguration utopique du futur mais le maintenant de notre devenir. Le futur est maintenant et ce maintenant est infinité de maintenant, un maintenant constamment fragmentaire où ces fragments ne sont pas pour autant additifs et ne suggèrent*

---

<sup>7</sup> « Les régimes d'historicité » de la société traduisent l'ordre temporel de cette dernière, ses manières de se rapporter au passé, présent et futur. François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>8</sup> A l'échelle internationale, il existe une injonction constante à être contemporain (Hartog parle de « présentisme » et le définit comme une invasion du présent dans les royaumes du passé et de l'avenir, accélération de notre vie sociale, où la perspective de l'avenir est peu rassurante, Cette tyrannie du présent peut être nommée mélancolie), une injonction qui soutient l'illusion d'une co-temporalité, d'un temps global mondial, d'une concordance des temps mais qui masque les différences temporelles et une guerre des temps.

<sup>9</sup> Elle a connu une modernité dont le côté obscur eut pour noms colonialisme, esclavage, génocides, accumulation primitive du capital. Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity : Global Futures. Decolonial Options*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011.

<sup>10</sup> Souleymane Bachir Diagne, *L'encre des savants : Réflexion sur la philosophie en Afrique*, Paris, Présence africaine, 2013.

<sup>11</sup> Felwine Sarr, *Afrotopia*, Paris, Rey, 2016.

*pas de totalité, ni de tout*<sup>12</sup> ».

Autrement dit, la résurgence de l'histoire en différents lieux du monde se réalise incontestablement à travers des angles de vue différents, des relations différentes au document « historique », au temps, à l'histoire, au passé, présent et futur. Un véritable travail est à mener sur ces questions. C'est ce que j'ai tenté d'analyser ailleurs en étudiant la présence de la même image, une archive photographique - *Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969* - au sein de deux œuvres : dans l'installation d'Issa Samb dans la cour Jules Ferry à Dakar (notamment durant la biennale off 2016) et dans plusieurs expositions de l'artiste belge Vincent Meessen dont *Omar en Mai* au Centre G. Pompidou à Paris en ce moment. Deux œuvres qui invitent à réfléchir à certains testaments (les luttes des années 60-70, dont mai 68), c'est à dire aux avènements possibles du passé laissés par les avant-gardes politiques et artistiques. Des testaments qui sont si nombreux qu'il est difficile de ne pas céder à un état mélancolique. Des œuvres qui invitent à s'interroger sur les manières de quitter le présentisme et la fin de l'histoire. Comment la pulsion archivistique peut-elle ouvrir un champ de possibles en restituant une historicité dynamique et projective ? Comment renouer avec des utopies sans céder au concept linéaire et progressiste du temps, et à une vision théologique de l'histoire ? De quelle façon déconstruire le temps-Capital imposé et accepter un contemporain dialectique (Claire Bishop) qui cherche à construire des temporalités multiples dans une visée politique afin de retrouver une prise sur l'avenir ? Comment penser que si « *le futur était ce qui sera suivant les scripts émancipateurs et les utopies passées - l'avenir dont nous parlons est tout ce qui peut arriver, tout ce qui pourrait être, tout ce qui serait*<sup>13</sup> ».

J'aimerais poursuivre par l'analyse de l'oeuvre *Brise-soleils des Indépendances* de Cheikh Ndiaye (2018) qui est présentée dans cette biennale et qui a singulièrement retenu mon attention. Cette installation convie à revenir sur l'histoire politique récente du Sénégal, et tout particulièrement sur les années 1980 qui ont sapé l'élan de l'indépendance, tout en interpellant également l'histoire de l'architecture, la relation au passé et au patrimoine.

Composé de différents éléments - des copies 1/5 en contre plaqué des brise-soleils qui ornaient la façade de l'ancien *l'hôtel de l'indépendance* situé sur cette place éponyme à Dakar, des articles et archives photographiques du quotidien *Le Soleil* placés derrière des fenêtres elles aussi accrochées ou adossées aux murs et associées à des panneaux/tableaux peints monochromes – l'ensemble, à la facture minimaliste, rappelle la pièce d'un appartement dans laquelle est posé au sol, en son cœur, un tas de petites latérites.

Au centre de cette proposition, l'histoire d'un bâtiment de dix étages construit en 1973 par l'architecte français Henry Chomette qui fut abandonné dans les années 2000. Une construction emblématique, témoin des premiers moments de l'indépendance, qui subit actuellement une transformation drastique : les brise-soleils qui le caractérisaient ont été supprimés, toute la façade a été altérée et l'intérieur réaménagé. Henri Chomette<sup>14</sup> représente pourtant une des figures majeures de l'architecture africaine subsaharienne des Trente Glorieuses. Pluridisciplinaires, les Bureaux d'Études Henri Chomette (BEHC) furent actifs dans vingt-trois pays du continent (Éthiopie, Sénégal, Congo, Bénin ex-Dahomey, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Togo, Cameroun, Gabon, Guinée Équatoriale et Djibouti) au travers de nombreuses et étroites collaborations. L'architecte inscrit ses réalisations dans un mouvement qu'il identifia et nomma « l'Afrique moderne ». Souhaitant « vivre l'Afrique », réfutant tant le pastiche que l'importation de modèles standardisés, son architecture se nourrit de transferts, d'assimilations et de réinterprétations, et peut être affiliée au régionalisme critique tel que défini par Kenneth Frampton<sup>15</sup>. Pour Chomette, la période de « l'Afrique moderne » s'opposait à la période précédente. Il ne s'agissait plus de concevoir puis d'expédier plans et

---

<sup>12</sup> Dispech Chakrabarty, op. Citée, p. 100.

<sup>13</sup> Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, « Casting Temporel », Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, *Les potentiels du temps, art et politique*, Paris, Manuelle Éditions, 2016, p. 97 : « La carte du vocabulaire critique, celui de l'art comme celui de la politique, serait à rebâtir à partir d'une autre sémantique de tempuscules, des espaces-temps archipélagiques, des temps qui s'interpolent et se superposent. »

<sup>14</sup> Henri Chomette (1921-1995) diplômé de l'école des beaux arts de Lyon, fut l'élève de Tony Garnier. Il poursuivit ses études à l'école des beaux arts de Paris, sous la houlette de Gustave Perret et d'Othello Zavaroni. Il gagna le concours pour le palais Impérial d'Éthiopie en 1948 et s'y installa en 1949. Il fonda le Bureau d'Études Henri Chomette (BEHC) et fut nommé architecte en chef de la ville d'Addis-Abeba de 1953 à 1959. Sa carrière, dont Léopold Sédar Senghor (dans le Livre d'or des B.E.H.C., note manuscrite de L.S. Senghor, 5 avril 1971) salua « les idées fécondes à réveiller l'architecture africaine », reste pourtant encore mal connue.

<sup>15</sup> Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 334-347.

matériaux depuis l'Europe mais de s'adapter à l'Afrique<sup>16</sup>, « à son sol, à ses climats, et à ses moyens de production ». Chomette accorda en effet une place prépondérante au site, à ses matériaux et aux spécificités géographiques et culturelles, aux habitudes sociales<sup>17</sup>. Aucune opération ne naissait *ex nihilo*, aucun édifice ne pouvait être implanté indifféremment. La continuité par l'inscription locale fut ainsi un moyen d'ancrer ses constructions, de les inscrire dans la culture vernaculaire, dans des référents stylistiques et symboliques. Son architecture incarna à de nombreuses reprises la puissance publique des indépendances, les édifices devenant des symboles, voire des icônes. Mais il intervint sur tous les types de programme : des ouvrages d'art, des habitats collectifs, des immeubles de bureaux, des hôtels et ensembles touristiques, des centres commerciaux, des stations-services, ainsi que plus de vingt édifices scolaires. Pour les États africains, ses réalisations, constituèrent un patrimoine architectural qui fut et demeure, un symbole d'unité pour les différents pays. Ainsi l'œuvre africaine d'Henri Chomette représente un patrimoine qui mériterait considération.

Au Sénégal, les BEHC réalisèrent un auditorium, un centre de conférences, le restaurant de l'École nationale d'administration (construit en 1976 à Dakar avec un revêtement de vannerie dans la tradition sénégalaise), ou encore cet immeuble de la place de l'Indépendance qui jouissait d'une piscine sur le toit. Un immeuble qui pendant plus de vingt ans fut un lieu de rencontres et de réunions politiques, et dont les fenêtres exposées plein sud avaient une vue (certes limitée par les brise-soleils) plongeant sur la place.

L'agencement des photographies et articles réunis par Cheikh Ndiaye ne respecte pas la chronologie historique de ce bâtiment mais juxtapose des faits afin de tisser des liens entre eux et de stimuler différentes pistes de réflexion. Quelques documents décrivent sa construction. D'autres rappellent qu'à partir de 1981, du fait de la mise en place du pluralisme politique, l'hôtel accueillit de nombreux partis et réunions politiques. Toutefois, beaucoup de ces archives datent de 1988 et relatent les événements des élections présidentielles qui conduisirent à la réélection d'Abdou Diouf, à savoir la campagne électorale, les débats, les grèves, les manifestations, l'annonce des résultats qui déclencha des émeutes et des violences car l'opposition soupçonna des fraudes (plusieurs leaders, dont Abdoulaye Wade, furent arrêtés et incarcérés) et l'état d'urgence avec six mois de couvre-feu. Une situation induite par les années de crise économique, sociale et culturelle durant la présidence d'Abdou Diouf notamment soumise aux plans d'ajustement structurel<sup>18</sup> de la Banque mondiale et du FMI. Une période d'endettement, de « rigueur » et de décroissance qui mit fin aux premières années enthousiastes de l'indépendance<sup>19</sup>. Coupures radicales des dépenses publiques, ingérences extérieures et incohérences de l'état, renforcement du capitalisme libéral avec son idée du développement entraînent chômage, montée de la pauvreté, tensions sociales, diminution de l'accès aux services de base (éducation, santé, eau potable, électricité, infrastructures collectives), exode rural, immigration, dénuement dans les rues de la capitale sénégalaise et aussi fin de la politique culturelle senghorienne (avec par exemple la fermeture du musée dynamique en 1988)<sup>20</sup>.

---

16 Léo Noyer-Duplaix, « Henri Chomette et l'architecture des lieux de pouvoir en Afrique subsaharienne », *In situ* revue du patrimoine, n°34, 2018 <https://journals.openedition.org/insitu/15897> : « Quels furent les liens qu'entretint l'architecte avec la pensée moderniste des Trente Glorieuses, décennies qui virent l'internationalisation du fonctionnalisme ? Chomette prit à de nombreuses reprises ses distances à l'égard d'un « modernisme universel » qui ne prendrait que peu ou pas en compte les caractéristiques locales (ignorance du site et de ses particularismes), n'hésitant pas à qualifier ses réalisations d'« anagéographisme ». La description que donna l'architecte de l'édification de logements individuels à Yoff (Dakar) qui accueille l'aéroport Léopold Sédar Senghor, en est représentative. Dans ses mémoires – qui restent inédites – l'architecte intitula, avec le ton sarcastique qui caractérise ses écrits, « Les cases « Air-Form » de Nicholsonville » un chapitre consacré à ces logements « économiques et populaires » où, comme le peuple n'en voulait pas, on dut loger les équipages d'Air France ».

17 Henri Chomette, « Digressions à propos de l'intégration des arts et des traditions », *Architecture intérieure*, octobre-novembre 1977, n° 162. « C'est seulement dans la lente et véridique intégration des ouvriers, des artisans, des matériaux locaux aux équipes de production qu'on peut redonner aux régions et aux pays l'espoir d'une architecture où la population reconnaît ses valeurs propres et se sent chez elle. Hormis cette voie, tous les efforts d'identification resteront des pastiches ».

18 Premier pays d'Afrique subsaharienne à mettre en œuvre une politique d'ajustement structurel en 1984.

19 La structure économique du Sénégal indépendant découle largement de la période coloniale, puisqu'elle se base sur l'exportation de quelques produits primaires (phosphate, arachide et produits de la pêche). Les années 70 vont mener le Sénégal vers une grave crise économique : le recyclage à bon prix des euros et des dollars et des pétrodollars par les banques du Nord (de 1974 à 1979, 40% des emprunts sénégalais sont contractés auprès des banques), l'augmentation des importations, la fuite massive des capitaux (facilitée par la libre convertibilité entre le franc CFA et le franc français), la chute des cours des matières premières et la réduction du soutien au prix de vente de l'arachide par la France vont développer dangereusement l'endettement du pays. Dès 1979, les « experts » du FMI et de la Banque mondiale concluent avec le gouvernement Senghor un « plan de réhabilitation économique ». Celui-ci est mis en œuvre en 1980 et implique le blocage des salaires dans la fonction publique, la suppression des subventions, l'augmentation des impôts non-salariaux, la réduction de la masse monétaire, etc. Ce plan se révèle un cuisant échec : les cours du phosphate et des produits de la pêche diminuent, tandis que les taux d'intérêt internationaux s'envolent (ce qui décuple le coût du remboursement de la dette que les banques stoppent leurs crédits. En 1984, alors que les grèves et la répression s'accroissent, le Sénégal, financièrement asphyxié, voit sa dette rééchelonnée en échange de l'application d'un plan d'ajustement structurel couvrant la période 1985-1992. Au programme : hausse des taux d'intérêt, augmentation des exportations, réduction des budgets d'éducation et de santé, etc.

20 Momar Coumba Diop, Mamadou Diouf, *Le Sénégal sous Abdou Diouf, état et société*, Paris, Karthala, 1990.

Ainsi pour Cheikh Ndiaye, *l'hôtel de l'indépendance*, aujourd'hui « démantelé par un entrepreneur privé, apparaît comme une victime collatérale des plans d'ajustement, un objet-témoin et une archive vidés de leur utopie<sup>21</sup> » et des visions des années 60 qui insufflèrent un souffle de liberté en donnant l'espérance d'une nouvelle ère. Et c'est ce démantèlement que donne à considérer *Brise-Soleils des Indépendances* en invoquant également par son nom le célèbre roman *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Écrit en 1968, en réaction aux régimes politiques africains subsahariens issus de la décolonisation, cet ouvrage relate ces années de profondes transformations tant politiques que socio-économiques. Alors que son titre évoque le renouveau de l'Afrique (la fin de l'hégémonie des puissances coloniales, la vague des déclarations d'indépendance qui apparut comme un salut annonçant une vie meilleure et une société libre), la narration fait pourtant découvrir une décolonisation qui engendra aussi tristesse, pauvreté et désespoir. Des bouleversements et désenchantements violents induits par des abus de ses dirigeants et par des processus néo-coloniaux. *Les soleils des indépendances* dénonce avec ironie le manque d'ouverture politique et l'absence de liberté humaine qui réduisent à la misère économique, morale et intellectuelle. Dans ces états post-indépendants, la démocratie n'est qu'un leurre, un idéal inaccessible.

Sur cette fameuse place de l'Indépendance, filmée dès 1973 en état de crise par Djibril Mambety Diop dans *Touki Bouki*<sup>22</sup>, *l'hôtel de l'indépendance* a donc été à la fois l'observateur et l'acteur d'un moment historique déterminant dont les implications se font toujours sentir en 2018, et ce, malgré la relance économique et le taux de croissance de ces dernières années. Comme le remarque Cheikh Ndiaye<sup>23</sup>, la dégradation des services publics a conduit les élites à se former et se soigner à l'étranger ainsi qu'à se désintéresser de l'existence d'équipements publics de qualité. Les confréries religieuses ont renforcé leur présence dans le champ politique et dans la vie quotidienne ce qui mit fin à une réelle vision laïque (même les cinémas ont été repris par des églises). Le chômage et les inégalités sont les lots de la vie quotidienne.

D'ailleurs, la lecture des documents est marquée par la lumière et les reflets (ceux du spectateur et du lieu) qui jouent avec la transparence des vitres. Passé et présent se mêlent, convoquant la situation et la responsabilité de chacun.

Parfois les archives et les vitres sont superposées, accolées, formant des strates impossibles à lire, une manière de montrer que l'histoire reste malgré tout cachée, inaccessible... Dissimulée par la presse, car *Le Soleil* organe officiel de l'état, traitait, censurait, orientait les informations. Ou encore obscurcies et tapies dans l'histoire délaissée et méconnue des années 70-88 qui tend à disparaître car elle n'est pas enseignée et suscite peu d'intérêts et de recherches. Une amnésie qui n'est pas sans rappeler celle de 1968<sup>24</sup> (les cinquante ans de cet événement, qui au Sénégal marqua une critique de la politique de Senghor et fut suivi d'une répression sévère, n'ont guère été fêtés durant cette biennale qui se présentait pourtant comme consacrée à l'émancipation et à la responsabilité). De 1968 à 1988, les échecs des luttes issues des mouvements d'une gauche plus radicale<sup>25</sup>. Des pages blanches encore à écrire ? Des zones d'ombres à mettre en lumière invoquées par le paradoxe existant entre ces brise-soleils qui obturaient la lumière pour protéger et ces fenêtres installées à plat sur les murs comme ouvertes sur un passé dont l'accès est obstrué (certaines sont aveugles). Des opacités, des vides, des manques, des cécités qui sont également manifestés par les tableaux/panneaux monochromes bleu clair, blanc, crème, jaune qui fonctionnent comme des écrans, formes abstraites, surfaces permettant des projections mentales qui viennent en outre signifier de

---

21 Emmanuelle Chérel, entretien avec Cheikh Ndiaye, mai 2018.

22 Dans ce film, l'espace urbain est un théâtre. Le quartier du plateau avec son esthétique coloniale ou post-indépendance apparaît tel un décor imposé par d'autres. Le palais présidentiel est, lui aussi, une sorte de pastiche. Les images de la place de l'Indépendance, avec ses immeubles blancs et neufs, sont mêlées à celles de bœufs égorgés métaphores de l'Afrique exsangue, pillée par le monde comme par ses élites.

23 E.C., entretien avec C.N., op. Citée.

24 Patrice Yengo, « Mai 1968 en Afrique : Révolte étudiante et solidarité internationale », 23 février 2011, [cedetim@reseau-ipam.org](mailto:cedetim@reseau-ipam.org) ou Omar Gueye, *Mai 68 au Sénégal, Senghor face aux étudiants et au mouvement syndical*, Paris, Karthala, 2017 : « La vague de contestation sociale qui balaya le monde en mai 1968, de Paris à Prague en passant par Rome et Chicago, déferla aussi sur l'Afrique. Le Sénégal a été secoué par ce mouvement d'émancipation « par la rue » et Dakar connut des protestations violentes de la part des étudiants et des syndicats dont l'intensité en a fait vaciller le pouvoir. Il se généralisa à l'ensemble du pays, exprimant une véritable défiance à l'égard du régime du président Léopold Sédar Senghor, dans un contexte de tension idéologique international et de reconfigurations paradigmatiques en Afrique, suite aux indépendances ».

25 Voir cette phrase écrite par Issa Samb en juin 2015, sur un mur de la cour Jules Ferry à Dakar, à la craie blanche : « Sénégal 68 : La tragédie est en cours, toi, tu es encore en vie avec la difficulté d'évoquer les événements chronologiquement. »

manière conceptuelle que l'écriture de l'histoire est invariablement marquée par des lacunes et des trous. Ces monochromes évoquent aussi les cloisons d'une chambre ou les fragments d'une façade en crépis. Ainsi ses murs mal peints, marqués par des traces de tableaux absents, ses éléments qui paraissent en transit, ces entremêlements de fragments et modules architecturaux intérieurs et extérieurs, *Brise-soleils des Indépendances* évoque un chantier qui brouille les limites entre les espaces. Voir l'intérieur depuis l'extérieur, révéler son vide, constater l'état de ruines.

Avec cette œuvre, qui à sa manière fait écho au reste de son travail en procédant telle une « commande publique fictive », Cheikh Ndiaye fait un constat sévère sur la société sénégalaise tout comme il affirme la nécessité de conserver la mémoire et l'histoire collective pour comprendre la vie sociale et politique. Cette installation invite à s'interroger sur la situation du patrimoine au Sénégal (pourquoi si peu de rénovations permettant de le sauvegarder? Pourquoi la conservation des archives est-elle aussi problématique<sup>26</sup> ? Qu'est ce que cela dit de la relation des sénégalais au passé et à l'histoire ?), sur celle de cette architecture historique avec ses visions plus adaptées aux réalités du pays que les pratiques de l'architecture contemporaine dont les enjeux (importations de modèles standardisés, constructions rapides à moindre coût en parpaings et béton, grands chantiers proliférants et recouvrants la péninsule du Cap vert) eux aussi suscitent peu l'intérêt des autorités publiques. Il est pourtant nécessaire de prêter attention à des processus complexes. L'étude de l'architecture coloniale et post-indépendance est aujourd'hui devenue un des thèmes clés dans les discussions autour de l'historiographie du xxme siècle. Cette dernière s'attache à comprendre les « flux de savoir-faire et d'influences opérant au sein de réseaux professionnels » en abandonnant la perspective qui adoptait un point de vue métropolitain sur les anciens territoires colonisés pour développer une perspective transnationale qui « révèle les mécanismes et vecteurs qui n'entrent pas dans la logique d'une exportation d'idées, de modèles ou de pratiques de la mère-patrie vers les territoires coloniaux<sup>27</sup> ». Et la carrière d'Henri Chomette, par exemple, qui ne saurait être réduite à une marge, doit être prise en compte dans une « histoire globale » qui révèle des pratiques et conceptions qu'il serait judicieux de discuter aujourd'hui. Elles sont susceptibles d'aider la fabrique d'une architecture adaptée aux importants challenges sociaux, urbanistiques et écologiques actuels.

Enfin, *Brise-soleils des Indépendances* joue d'une autre contradiction. D'un côté, les fenêtres avec leurs archives sont des ouvertures sur la complexité historique... et la défaite des luttes. D'un autre côté, l'installation évoque un décor, fragile, de modules en suspens, en morceaux, qui semble être posé, déposé. Un peu fantomatique. Spectral. Dans cette équivoque, posé au sol sur un tableau blanc, le tas de cailloux rouge, la latérite de Dakar (qui a été utilisée pour le bâtiment de l'école nationale d'administration), pierre naturelle dans une ville où la nature disparaît sous l'effet de la densification urbaine non planifiée, semble disponible. Ces pierres ont été trouvées autour de l'ancien palais de justice<sup>28</sup>, cet édifice fantôme devenu depuis 2016 principal site d'exposition de la biennale, et dans lequel plusieurs procès emblématiques se sont tenus. C'est ici que l'ancien Président du Conseil du Sénégal Mamadou Dia fut condamné à la prison à perpétuité, en mai 1963, un événement qui marque la première véritable dérive politicienne de Senghor dans un pays qui passait alors pour un modèle de démocratie. C'est ici que fut aussi jugé Moustapha Lô, reconnu coupable de tentative d'assassinat contre le même Senghor (il sera le dernier condamné à mort exécuté au Sénégal, en 1967). C'est ici encore qu'en 1988, au lendemain d'une présidentielle contestée, se tint le procès à grand spectacle d'Abdoulaye Wade. Dans certaines pièces, des milliers d'archives laissées à l'abandon ont gardé la mémoire de ces affaires, grandes ou petites. Devenu friche culturelle, ce bâtiment semble attester que la biennale (et même certaines propositions du off se présentant comme subversives) est prise dans les canons et les nombreux paradoxes du milieu artistique international dont les manifestations tendent bien souvent vers des propositions offrant plus un décorum que de la réflexion et de la pensée... En d'autres termes, les pierres rouges de *Brise-soleils des Indépendances*, en dialogue avec « *Je suis l'heure rouge, l'heure dénouée rouge* » d'Aimé Césaire, semblent dire qu'elles pourraient être tout à la fois utilisées dans certaines constructions (pour remplacer parpaings et béton) ou servir aux

26 « Les archives du Sénégal : un gisement inestimable au service de l'administration et de la recherche », Bulletin de l'ASPHG, mai 2005.

27 Johan Lagae, Bernard Toulhier, « De l'outre-mer au transnational - Glissements de perspectives dans l'historiographie de l'architecture coloniale ». *La Revue de l'art*, 2014-4, no 186, p.45-55.

28 Inauguré en 1958 par Pierre Messmer, alors Haut-Commissaire général de la République en Afrique-Occidentale française, le palais de justice du cap Manuel a succédé au modeste tribunal de la place de l'Indépendance. Le bâtiment, dont les fondations étaient instables, a dû être abandonné au milieu des années 2000.

révoltes ! Construire autrement ou casser ? En tous cas, rompre avec les mirages des effets d'illusions, aller au delà du spectacle et des écrans politiques et économiques, afin de toucher le trauma, de penser le maintenant de notre devenir et de générer de nouvelles réalités.



Cheikh Ndiaye, *Brise-soleils des Indépendances*, Détail de l'installation, 2018 © Emmanuelle Chérel

